



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Pod cieszyńskim i czeskocieszyńskim niebem : działania teatralne w przestrzeni miast granicznych po 1989 roku

Author: Mirosława Pindór

Citation style: Pindór Mirosława. (2015). Pod cieszyńskim i czeskocieszyńskim niebem : działania teatralne w przestrzeni miast granicznych po 1989 roku. W: B. Dziadzia, B. Głyda-Żydek, S. Piskorek-Oczko (red.), "Sztuka w przestrzeni publicznej : artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego " (S. 189-205). Bielsko-Biała : Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mirosława Pindór

Teatrológ. Adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie (Uniwersytet Śląski w Katowicach), dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Członkini Komisji ds. Stosunków Polsko-Czeskich i Polsko-Słowackich Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Katowicach, Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego – Oddziału w Cieszynie, Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego – Komisji Nauk Filologicznych.

Pod cieszyńskim i czeskocieszyńskim niebem. Działania teatralne w przestrzeni miast granicznych po 1989 roku

„Teatr współczesny stara się być jednym z nieodłącznych elementów miejskiej przestrzeni”¹. Coraz częściej powstają inscenizacje plenerowe, „jako fragment konkretnie już danego miejsca (...) z jego zabudową i ludźmi”², zatem wykorzystujące i przyswajające zastane realia, bądź też realia te na potrzeby określonych działań teatralnych przekształcające, nadające im nową jakość. Mnożą się festiwale teatralne przestrzeni publicznej – wspólną dla wszystkich mieszkańców danego organizmu miejskiego – zagospodarowujące, anektujące ją w sposób nierzadko nader ekspansywny. Powstają „tematyczne” festiwale teatralne z miastem związane³. Marta Karasińska pisze wręcz o „manifestacyjnie

¹ M. Karasińska, *Pod namalowanym niebem. Miasto, czyli pisanie teatru*, [w:] W. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 124.

² Tamże.

³ Między innymi Festiwal Teatralny Miasto w Legnicy.

dziś przez teatr eksponowanej obecności w architektonicznym pejzażu⁴. Teatr w plenerze staje się przedmiotem opisu, analizy i interpretacji⁵. Nie można również zapominać o kwestii niezwykle istotnej – działania teatralne (parateatralne) w przestrzeni publicznej to zarazem zwrócenie się do początków teatru, który od czasów najdawniejszych „dział się” „w miejscu oznaczonym” „pod gołym niebem”⁶.

Powyższy nurt teatralny zaobserwować można również od 31 maja 1991 roku (data pierwszego przedstawienia plenerowego) w miastach granicznych: Cieszynie i Czeskim Cieszynie. Zakreślony tytułem artykułu temat domaga się jednakże uściślenia. Niniejszy tekst nie będzie bowiem wywodem o wszystkich, rozgrywających się pod gołym niebem na obszarze wymienionym w czasie przywołanym, działaniach teatralnych, czy parateatralnych. Nie będą zatem przedmiotem rozważań cykliczne, plenerowe inscenizacje ważnych wydarzeń historycznych, związanych z cieszyńskim zamkiem, opatrzone wspólną nazwą „Zamkowe spotkania z historią”, organizowane od 29 kwietnia 2006 roku na Górze Zamkowej przez Zamek Cieszyn (wcześniej: Śląski Zamek Sztuki i Przedsiębiorczości)⁷. Nie zostaną też omówione dzia-

⁴ Tamże. (Chociaż mamy i do czynienia z sytuacją odwrotną – wycofywania się teatru z przestrzeni publicznej, na co zwraca uwagę Joanna Ostrowska, przyczyn powyższego stanu rzeczy upatrując w fakcie, iż przestrzeni publicznej w miastach „jest coraz mniej” z racji jej stopniowego prywatyzowania. Przestrzeń niegdyś wspólna „zaczyna należeć (...) do kogoś”. Zob. J. Ostrowska, *Czy możliwy jest jeszcze uliczny teatr alternatywny?*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie...*, s. 397.

⁵ Zob. A. Jarzyńska, „Prawdziwy dramat rozgrywa się w mieście”. *Przestrzeń miasta przestrzenią teatru*, [w:] A. Gleń, J. Gutorow, I. Joskiel (red.), *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, Opole 2005; J. Ostrowska, *Teatr – ulica – plener. Pustka* [w:] *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, M. Gołaczyńska, I. Guszpit (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006; E. Rybicka, *Teren miasto. Od spektaklu do działania w przestrzeni miejskiej*, [w:] „Kultura Miasta. Miasto w kulturze” 2008, nr 1, s. 109-117. J. Tysza (red.), *Teatr w miejscach nieteatralnych*, Poznań 1998.

⁶ B. Frankowska, *Teatr w plenerze*, [w:] M. Fik (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, Instytut Kultury, Warszawa 2000, s. 115.

⁷ Pierwszą z cyklu (29.04-1.05.2006) była impreza plenerowa pn. „Od plemienia do państwa”. W jej programie znalazł się między innymi spektakl *Księżę Wiślan* w wykonaniu aktorów pozaintytucjonalnego Cieszyńskiego Studia Teatralnego. „Publiczność miała także okazję zobaczenia zaimprovizowanej insceni-

łania parateatralne i teatralne, podejmowane okazjonalnie przez miejscowe i ościenne grupy rekonstrukcji historycznych z racji ważkich dla Cieszyna i całego Śląska Cieszyńskiego wydarzeń, typu rekonstrukcja przemarszu wojsk króla Jana III Sobieskiego dana w Cieszynie (trasa: Rynek – Wzgórze Zamkowe) 12 września 2014 roku z okazji obchodów 330. rocznicy Odsieczy Wiedeńskiej⁸. Tego rodzaju – coraz powszechniejsze w Cieszyńskim – praktyki artykułownia przeszłości, jej wizualizacji za sprawą języka teatru, przynależą do nurtu *living history* („żywa historia”). W równym stopniu spełniają zadania edukacyjne (w obszarze historii), jak i społeczne (poczucie budowania wspólnoty), w mniejszym wymiarze realizują funkcję artystyczną.

Niniejszy artykuł dotyczy wyłącznie plenerowych zdarzeń teatralnych o wymiarze artystycznym, podejmowanych przez teatry profesjonalne oraz uznane zespoły nieinstytucjonalne w przestrzeni miast granicznych w następstwie transformacji systemowej państw Europy Środkowo-Wschodniej, zapoczątkowanej wydarzeniami 1989 roku, które przyniosły – wraz z kolejno po nich następującymi ważkimi faktami politycznymi (członkostwo w Unii Europejskiej, wejście w Strefę Schengen) – wymierne korzyści dla jakości życia teatralnego polsko-czeskiego pogranicza. Artykuł ten jest zatem przede wszystkim przywołaniem spektakli i działań podejmowanych w plenerze przez teatry polskie, czeskie, słowackie i węgierskie podczas dwudziestu pięciu edycji, odbywającego się od maja 1990 roku w obu Cieszynach, Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Bez granic”/ *Mezinarodního divadelního festi-*

zacji najazdu wojsk Świętopęłka Wielkomorawskiego na gród w Podoborze”. Zob. http://forum.gazeta.pl/forum/w,36341,40123324,40123324,_Zamkowe_spotkania_z_historia_.html (24.04.2014).

⁸ W ramach przedsięwzięcia pod nazwą *Victoria 330* aktorzy Sceny Polskiej Těšínského Divadla z Czeskiego Cieszyna przedstawili plenerową inscenizację, której tematem były dzieje cieszyńskiej tablicy upamiętniającej zwycięstwo pod Wiedniem. Zob. D. Chlup, *Czy Jan III Sobieski był w Cieszynie?*, „Głos Ludu”, 2013, nr 109, s. 1.

valu „Bez hranic” (do maja 2003 roku Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na Granicy”/ Mezinárodní divadelní festivalu „Na hranici”). Omówione zostaną również wychodzące z budynku teatralnego w przestrzeń miejską przedstawienia Sceny Polskiej Těšínského divadla z Czeskiego Cieszyna oraz przywołane zostanie spektakularne multimedialne widowisko „Olza”, będące artystyczną konsekwencją wejścia państw Czworokąta Wyszehradzkiego w struktury Unii Europejskiej.

Z założeń programowych transgranicznego polsko-czesko-słowackiego Festiwalu Teatralnego „Bez Granic”: łamanie granic geopolitycznych, językowych i mentalnych, dążność do wzajemnego poznania się Polaków, Czechów, Słowaków (także Węgrów) poprzez prezentację najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych dzieł teatralnych czterech narodów, wynika uwzględnianie w jego programie spektakli plenerowych i działań ulicznych. Ich niemalże coroczna na festiwalowym afiszu obecność, wpisuje się również w wypracowane na początku lat 90. XX wieku trzy podstawowe kryteria doboru festiwalowych spektakli: artystyczne, reprezentatywności i „graniczności”.

Ogółem w ciągu dwudziestu pięciu edycji Festiwalu odbyło się trzydzieści sześć przedstawień plenerowych w nurcie głównym oraz kilkanaście spektakli i działań ulicznych w ramach dziesięciu edycji tzw. Off Festiwalu (realizowanego od 2000 do 2009 roku), przy czym liczba przedstawień nie przekłada się na liczbę zaproszonych na Festiwal, działających w przestrzeni otwartej teatrów; tych było bowiem w nurcie głównym dwadzieścia trzy: piętnaście z Polski, trzy z Czech, trzy ze Słowacji, jedna czesko-francuska grupa teatralna (pn. Décalages) z siedzibą w Pradze, jeden teatr z Węgier. Niektóre zespoły podczas jednej wizyty prezentowały dwa różne spektakle⁹ bądź grały ten sam tytuł po obu stronach

⁹ Tak było przykładowo w przypadku Krakowskiego Teatru Otwartego (KTO), który 31 maja 1991 roku wystąpił najpierw na płycie cieszyńskiego Rynku ze spektaklem *Do góry nogami*, by następnego dnia zagrać na Rynku w Czeskim Cieszynie *Apokryf*, czy też gdańskiego Teatru Snów, który 6 października 1993 roku zagrał w Czeskim Cieszynie *Wizytę*, a dzień później w Cieszynie *Republikę Marzeń*.

granicy¹⁰, niektóre zapraszane były na Festiwal kilkakrotnie¹¹. W latach 1990-2014 w Cieszynie polskim dano ogółem dwadzieścia osiem przedstawień plenerowych, w Czeskim – osiem (skromną tę liczbę uzupełnić jednak należy o działania uliczne, happeningi pod gołym niebem, plenerowe zdarzenia teatralne odbywające się od 1998 roku w ramach Festiwalowego Hyde Parku, usytuowanego po czeskiej stronie granicy).

Pod względem proponowanej formy i tematyki zapraszane były i są na Festiwal teatry plenerowe różnych możliwości – legendarne teatry dawnej kontrkultury, współczesne, uznane zespoły alternatywne, działające z powodzeniem zarówno w przestrzeniach wielkomiejskich, jak i małomiasteczkowych, najnowsze grupy offowe, sceny zawodowe i niezawodowe, teatry wielo- i jednoosobowe, także sceny dramatyczne okazjonalnie podejmujące działania w plenerze. Teatrom tym przypisać można funkcje różnorakie, w tym niewątpliwie: poznawczą, społeczno-polityczną, edukacyjną, rzadziej – ludyczną; gross zapraszanych do obu miast zespołów dawało bowiem na wolnej przestrzeni spektakle „ambitne (...) biorące się za bary ze światem (...), pragnące go w miarę możliwości ulepszać”¹². Ta uwaga Jacka Sieradzkiego, sformułowana na łamach miesięcznika „Dialog” w następstwie wizyty na Festiwalu w charakterze jurora w roku 1999, dotyczy przede wszystkim teatrów polskich, których w nurcie głównym Festiwalu wystąpiło do tej pory piętnaście, a były to: Teatr 8 Dnia, Teatr Biuro Podróży, Teatr Strefa Ciszy, Teatr Asocjacja 2006, Teatr Fuzja – wszystkie z Poznania, Krakowski Teatr Otwarty, Teatr Snów z Gdańska, Akademia Ruchu, Teatr Ruchu „Akt” i Teatr Delikates z Warszawy, Teatr Cogitatur z Katowic, Teatr Formy z Wrocławia, Centrum Sztuki Kontrast i Teatr „Banialuka” z Biel-

¹⁰ W czwartym roku (październik 1993) Festiwalu Anton Anderle jako jednoosobowe Tradičné bábkové divadlo z Bańskiej Bystrzycy przedstawił swojego *Don Juana* (*Don Sajn*) na Rynkach obu miast.

¹¹ Przykładowo poznański Teatr 8 Dnia wystąpił ze swoimi spektaklami plenerowymi przed publicznością festiwalową dwukrotnie: z *Mięsem* (1991) i *Szczytem* (1999), Teatr Strefa Ciszy z Poznania trzykrotnie: z *Judaszami* (1999), *Wodewilem Miejskim* (2001), *Nauka latania* (2007).

¹² J. Sieradzi, *Granica śmiechu i powagi na Olzie*, „Dialog”, 2000, nr 1, s. 176.

ska-Białej, Cieszyńskie Studio Teatralne. W ramach Off Festiwalu wystąpił kilkakrotnie Teatr Gry i Ludzie z Katowic, zaprezentowała się Klinka Lalek z Wolimierza. Dla obecnych na Festiwalu reprezentantów krytyki czeskiej i słowackiej jako szczególnie interesujący jawił się polski teatr alternatywny o obliczu kontestującym (zwłaszcza poznańskie Ósemki), teatr niezgody na otaczającą rzeczywistość, boleśnie ją diagnozujący.

Teatr czeski w wersji plenerowej reprezentowany był na Festiwalu przez trzy zespoły w tzw. nurcie głównym: ostrawskie Divadlo loutek (Teatr Lalek), Divadlo „Kvelb” (Teatr „Kramik”) z Czeskich Budziejowic i Divadlo Continuo z Malovic oraz w nurcie off przez Bílé divadlo (Biały teatr) z Ostrawy (zespół wystąpił na Festiwalu kilkakrotnie) Divadelní společnost Koňmo (Stowarzyszenie Teatralne „Na Koniu”) z Pragi, teatr słowacki przez profesjonalne Tradičné bábkové divadlo Antona Anderle (Tradycyjny teatr lalkowy Antona Anderle) z Bańskiej Bystrzycy, Teatro Tatro z Nitry i amatorski Divadelní súbor Jána Palárika (Zespół Teatralny im. Jána Palárika) z Čadcy, teatr węgierski przez budapeszteński Teatr Maskarás (2001). Obecność pod gościnnym, cieszyńskim niebem teatrów lalkowych: czeskiego i słowackiego, zgodna była z powszechnym przeświadczeniem o ogromnych możliwościach wyrazowych lalki jako aktora przemawiającego do widza poprzez swoją formę plastyczną, nadany mu przez lalkarza ruch, rytm, zatem bez potrzeby tłumacza. Artystyczną rację transgranicznego bytu miały także narracje wizualno-muzyczne, w których działania fizyczne (elementy pantomimy, tańca, akrobatyki) na równych prawach współistniały z fragmentami muzycznymi, dźwiękami, by przywołać bodaj *Przychodnię „Exit”* warszawskiego Teatru Mauritius, wychodzącą poza skonwencjonalizowany język klasycznej pantomimy w kierunku dramaturgii ruchu, muzyką inicjowaną, czy *Velvet blues* międzynarodowej grupy teatralnej Décalages, gdzie para akrobatów realizowała temat poszukiwania sensu życia za pośrednictwem ulicznego „bluesa na szal, trapez, linę, gitarę i flet”.

W ramach Festiwalu pojawiły się również inne międzynarodowe widowiska plenerowe, tym razem na klasyce europejskiej się zasadzające, nad którymi pracowali artyści z Polski i Słowacji. W 1993 roku przedsta-

wiono na płycie cieszyńskiego Rynku plenerowe działanie polsko-słowackie *Pieśń o Rolandzie/Píseň o Rolandovi* w wykonaniu grup amatorskich: bielskiego Centrum Sztuki „Kontrast” i Zespołu Teatralnego im. Jána Palárika z Čadcy, w 1994 roku tychże samych zespołów *Sen o Hamlecie* zagrany na Wzgórzu Zamkowym. W 2006 dano na Rynku w Cieszynie kolejny, tym razem w pełni profesjonalny słowacko-polski projekt: *Proroka Ilję* Tadeusza Słobodzianka w wykonaniu Teatru „Teatro Tatro” z Nitry. Tym samym narodziła się nowa artystyczna jakość i wskazanie w jakim między innymi kierunku podążać powinny działania plenerowe, podejmowane w przestrzeni miast granicznych. Jakość tę uhonorowano – zespół z Nitry otrzymał główną nagrodę Festiwalu „Złamany Szlaban”. Przywołane teatralne dwugłosy zaświadczyły nadto o istnieniu uniwersalnego języka teatru, zdolnego zamienić granice pomiędzy narodami i państwami we wspólną przestrzeń podstawowych symboli człowieka.

Jeżeli chodzi o miejsca prezentacji poszczególnych przedstawień plenerowych, to przede wszystkim zaanektowano dla nich Rynki obu Cieszynów, okazjonalnie na miejsca inscenizacji wybierano również inne przestrzenie – miejskie parki (cieszyński Park Regera, park przy Ośrodku Społeczno-Kulturalnym „Strzelnica” w Czeskim Cieszynie), dziedzińce (dziedziniec Muzeum Śląska Cieszyńskiego, plac przed budynkiem teatru w Czeskim Cieszynie). Miejscem prezentacji dokonań nurtu offowego Festiwalu w zakresie działań plenerowych była przede wszystkim przestrzeń Czeskiego Cieszyna: w roku 2000 była to uruchomiona na czas przeglądu tzw. „Gospoda Festiwalowa”, usytuowana tuż za Mostem Przyjaźni na nadrzecznej skarpie, ostatnie zaś edycje Festiwalu systematycznie odbywały się w parku przy Ośrodku Społeczno-Kulturalnym „Strzelnica”, tuż za Mostem Wolności, to tam – w przestrzeni realnie ograniczonej – wydawała się realizować przestrzeń wolności, jakiej nośnikiem staje się niczym nieograniczona sztuka teatru.

Gromadząca się w miejscach widowisk plenerowych publiczność była nierzadko w równej mierze publicznością zorganizowaną, jak i zupełnie przypadkową. Przypadkowość dotyczyła jednakże bardziej mieszkańców Czeskiego aniżeli polskiego Cieszyna. Wynikało to z odmien-

ności dróg polskiego, czeskiego i słowackiego teatru: teatr plenerowy, uliczny nie ma w Czechach takiej tradycji jak w Polsce¹³, dlatego polskie teatry otwartych przestrzeni zaskakiwały mieszkańców Czeskiego Cieszyňa swoją odmiennością i oryginalnością w zakresie rozwiązań formalnych, ale też i niezrozumiałością zwerbalizowanej tematyki. Świadomi tychże ograniczeń organizatorzy Festiwalu starali się prezentować za Olzą przede wszystkim teatry bezsłownej narracji, teatry ruchu i gestu, jako zespoły poprzez uniwersalność użytych środków najłatwiej pokonujące granice państw, narodów, kultur, a przede wszystkim języków. Pomimo to zdarzało się w pierwszych latach trwania Festiwalu, iż mieszkańcy Czeskiego Cieszyňa nieprzyzwyczajeni do tego typu widowisk, niejednokrotnie je ignorowali, przechodzili pośpiesznie obok, nierzadko traktując plenerowe zdarzenie teatralne jak Obcego niepokojąco wchodzącego w statyczną, uporządkowaną i oswojoną tkankę miasta; w rezultacie teatralne działania plenerowe cieszyły się po czeskiej stronie granicy znacznie mniejszym powodzeniem aniżeli po polskiej, gdzie były bardziej oczekiwane¹⁴, wśród stylowych kamienic niemalże zadmawiane, także te spoza granicznego szlabanu. Odebrany jednakowo pozytywnie po obu stronach granicy (w równej mierze przez publiczność dziecięcą, jak i dorosłą) był słowacki aktor lalkarz Anton Anderle i jego teatr marionetek z małą scenką, pięknymi, starymi lalkami i ludowymi fabułami odziedziczonymi po dziadkach. Nawiązujące do tradycji wędrownych trup teatralnych Tradičné bábkové divadlo, sztuką *Don Sajň / Don Juan* swobodnie weszło w codzienne życie obu Cieszyńców i życie cieszyńian z obu stron Olzy. Jak pisała na łamach „Teatru” Elżbieta Kalembe-Kasprzak „poezja tego teatru wydaje się czymś naturalnym

¹³ Zwracał na to uwagę Vladimír Hulec w artykule *Hranice jsou inde*, „Divadelní noviny”, 1993, nr 13.

¹⁴ Przykładowo mieszkańcy Czeskiego Cieszyňa przygotowaną przez gdański Teatr Snów (1993) interesującą „parafrazę donkichowskiego tematu prezentowanego pod tytułem *Wizyta*” niemalże zignorowali. „O tym, że sytuacja na drugim brzegu Olzy jest zdecydowanie inna, świadczyło przedstawienie *Republika snów*, grane zaraz następnego dnia na Rynku w Cieszyńie” – donosiły czeskie publikatory (zob. K. Wojnar, *Divadlo bez hranic*, „Svoboda”, 12.10.1993).

na rynku otoczonym kamieniczkami, z dziećmi wracającymi ze szkoły i ciekawie przycupniętymi tuż pod sama sceną. Świeci słońce, czasem zaszczeka pies (z którym aktor podejmie „dialog”: „cicho piesy” – M. P.). Don Juan umawia się na spotkanie z Doną Karolinką (sic!)... jak sto lat temu na tym samym rynku (...). Anton Anderle dwoi się i troi przemawiając, śpiewając i poruszając swoimi lalkami, czasem zagada do widzów, czasem jakby mimochodem skomentuje akcję... Widownia klaszcze z entuzjazmem (...) nabieramy przekonania, że właśnie tu mamy do czynienia z autentycznym spotkaniem poprzez prawdziwe, niewymuszone uczestnictwo w spektaklu, który jednocześnie daje się oglądać od sceny i od kulis, który wchodzi w codzienne życie miasta i nie boi się ingerencji tej codzienności w spektakl¹⁵”.

Tak zdarzało się również w przypadku kilku późniejszych przedstawień „na powietrzu”, gdy widzowie stawali się bądź to bezwiednie unoszeni siłą zbiorowych emocji, bądź w pełni świadomie, ich rzeczywistymi współtwórcami, w pewnych momentach bezpośrednio przyłączającymi się do akcji i – co istotne – czerpiącymi z tego faktu dużo radości. Dość przywołać plenerowe widowiska *Judasze* i *Wodewil Miejski* poznańskiego Teatru Strefa Ciszy¹⁶, angażujące – w myśl realizowanej przez zespół idei „teatru dla ludzi i teatru ulicy” – zarówno zorganizowaną festiwalową publiczność, jak i przypadkowych przechodniów. Tematem *Judaszy* (1999) była „burleskowa parodia prowincjonalnego wesela”¹⁷, gdzie do wspólnej zabawy zapraszani/wciągani byli widzowie. Główna akcja rozgrywała się w ustawionej na środku cieszyńskiego Rynku atrapie nędznego pokoju, którego ściany zaopatrzone w judasze, dzięki nim zgromadzeni wokół mogli podglądać zamkniętych wewnątrz biesiadników, tym samym „stawali się częściowo uczest-

¹⁵ E. Kalemba-Kasprzak, *Na granicy*, „Teatr” 12/1993, s. 33.

¹⁶ Sami twórcy swoje działania teatralne w plenerze określają jako „happeningi z uzasadnionymi pretensjami do rangi teatru plenerowego”. Zob. H. Klimsza, M. Pindór, P. Vidlak, J. Wania (red.), *Program do X Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na Granicy”/ Mezinárodního divadelního festivalu „Na hranici”*, Český Těšín 1999.

¹⁷ J. Sieradzki, *Granica śmiechu i powagi na Olzie...*, dz. cyt., s. 178.

nikami, częściowo podglądaczami”¹⁸, mówiąc wprost – gapiami. Klimat swojskości panujący wewnątrz atrapy pokoju, pozwalał zaproszonym do biesiadowania widzom na tyle poczuć się swobodnie, że po pewnym czasie trudno było odróżnić widzów od aktorów, spora część akcji toczyła się także na zewnątrz, również z aktywnym udziałem publiczności. Jednakże taki sposób „poprowadzenia” przez poznański zespół cieszyńskich widzów, wydał się Jackowi Sieradzkiemu w pewnym stopniu dyskusyjny. W zamieszczonym na łamach „Dialogu” artykule czytamy bowiem: „Może budzić uznanie socjotechniczna sprawność zespołu Adama Ziajskiego, umiejętność rozluźniania widzów, wyzwalania ich z rozmaitych skrupowań, wciągania w zabawę. Tyle że spacerowicze bynajmniej nie bronili się przed rolą weselników. Ochotnie wchodzili w ślubne rytuały, bez trudu wyczuwali konwencje. Swój udział traktowali z przymrużeniem oka, ale też gruba toporność weselnego folkloru, jego blichtr, knajackość i chamstwo nie raziły ich w najmniejszym stopniu. Między skarykaturowanymi, ćwierćinteligentnymi postaciami czuli się jak między swymi. Oto paradoks: pomysłowość i sprawność realizacyjna widowiska obróciła się przeciw jego sensowi (...) spektakl miał być krwawą kpiną – przeciwnie skuteczną, ponieważ nikomu nawet nie przemknęło przez myśl choć trochę się zawstydzić (...)”¹⁹. A może po prostu widzowie uznali, że owo zawstydzenie mogło być przez aktorów Teatru Strefa Ciszy poczytane za przejaw dystansowania się od uczestnictwa w teatralnych działaniach, stąd bezrefleksyjne poniekąd wejście w zaproponowaną przez poznaniaków konwencję.

Niewątpliwie ideę „teatru dla ludzi” realizowały także wszelkie teatralne i parateatralne działania (w tym parady, przemarsze inaugurujące Festiwal), podejmowane na dwóch głównych ulicach miast, prowadzących do Mostu Przyjaźni, po obu jego stronach – polskiej i czeskiej, przedsięwzięte zarówno przez teatry uliczne polskie (między innymi Teatr Ruchu Akt, Teatr Gry i Ludzie), jak i czeskie (w tym niezależne stowarzyszenie aktorów, akrobatów i żonglerów Circus Sacra z Pragi, profesjo-

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

nalny teatr ruchu „Divadlo Facka” z Brna), atrakcyjne wizualnie (postacie na szczudłach, wyrazista barwna kolorystyka kostiumów, tańce m.in. z flagami, akrobacje) i muzycznie (wykorzystanie starych i nowych instrumentów, w tym nierzadko ludowych), przełamujące poprzez swą happeningowość, nierzadko jarmarczność barierę aktor-wykonawca, swobodnie wchodzące w codzienny zgiełk ulicy, spotykały się z żywą, sympatyczną reakcją zróżnicowanej językowo publiczności, w pełni się z nią integrując. Swoisty rodzaj integracji zaproponowali mieszkańcom Cieszyna i jego gościom twórcy Teatr Delicates – podczas dwudziestej pierwszej edycji Festiwalu (2010) pojawiła się bowiem nowa forma działania w przestrzeni publicznej – plenerowe słuchowisko *Z głową w chmurach. Marzyciele*. Jego istota polegała na kilkakrotnym w ciągu jednego dnia „oddaniu” (na 21 „spacerowych” minut) kolejnym pięciu widzom-słuchaczom swojej głowy „w chmury”, dzięki nietypowej i ciekawej aranżacji scenografii w kształcie chmur właśnie. Z wnętrza nasadzonej na głowę chmury, widz-słuchacz łowił uchem (za pomocą słuchawek) opowiadaną przez głównego bohatera historię. Zamiast obrazów zaproponowano dźwięk – fonię, a piękno scen, jakie powstawały w głowach w „chmurach”, zależało tylko od wyobraźni słuchaczy, ich wrażliwości. I prawdą było, że i na cieszyńskim Rynku, „kiedy ludzie wychodzili z „chmur”, mieli błogość na twarzy”²⁰ (co skonstrastowano podczas występu Teatru Delicates w Trójmieście).

Zdarzało się także kilkakrotnie podczas teatralnych działań w plenerze, że za sprawą zastosowanych w spektaklach nader wyrazistych wizualnie środków artystycznego wyrazu, nierzadko wspomaganych „okrutną” muzyką, drażniącymi ucho dźwiękami, widzowie nie tylko że owej błogości nie doświadczali, ale chwilowo wręcz pozbawiani byli luksusu i poczucia bezpieczeństwa oglądu dziejących się na ich oczach wydarzeń. Tak było chociażby w przypadku spektaklu plenerowego *Szczyt* (1999) poznańskich Ósemek, gdy ogromne, mobilne konstrukcje zdawały się wprost najeżdżać na zgromadzonych na cieszyńskim Rynku

²⁰ Zob. <http://kultura.trojmiasto.pl/Z-glowa-w-chmurach-Marzyciele-s1427.html> (13.06.2014).

widzów, zmuszać ich do aktywności ruchowej, nieustannej czujności, by nie zostać zmiążdżonym. W ten sposób Teatr 8 Dnia wprowadził publiczność w rzeczywistość wydarzeń, mających miejsce 5 czerwca 1989 roku na placu Tiananmen w Pekinie, gdy samotny mężczyzna (w spektaklu chłopiec z siatkami w ręku) zagroził drogę kolumnie czołgów, wracających z akcji przeciw demonstrantom.

Podane przykłady dowodzą, że za sprawą festiwalowych plenerowych zdarzeń teatralnych, przedstawień na wolnym powietrzu, jednako angażujących aktorów i widzów, „wzajemne relacje sztuki i życia nabierają nowych znaczeń, tradycja integruje przestrzeń miasta, granica staje się mostem²¹”.

I mosty właśnie, te realne – graniczne, starano się niemalże od zarania Festiwalu objąć działaniami teatralnymi. Z przyczyn geopolitycznych starania te udało się skutecznie dopiero 27 maja 2000 roku, wówczas to doszło do bezprecedensowego w historii teatru pogranicza polsko-czeskiego działania teatralnego, które uznać należy za antycypację wydarzeń z 1 maja 2004 roku i 21 grudnia 2007 roku: oto wprost na przejściu granicznym – na Moście Przyjaźni, w otoczeniu mieszkańców obu miast zespolonych wspólnotą pozytywnych emocji, zagrano dwa przedstawienia – polskie i czeskie (*Kuglarza i śmierć Wielkiego Teatryku Świata* z Wir k. Poznania i *Czerwonego koguta lecącego do nieba* Bilého divadla z Ostrawy) oraz obwieszczono po polsku i po czesku werdykt międzynarodowego jury, przyznającego główną nagrodę Festiwalu: „Złamany Szlaban”. Już wówczas określenie „na granicy” znaczyło tyleż co „bez granicy”.

Już w innej – unijnej – rzeczywistości geopolitycznej i społecznej za symboliczny „most kultury”, łączący nie tylko oba Cieszyne – wschodni i zachodni, ale i trzy narodowe kultury – polską, czeską i słowacką – poczytano wprost na granicznej rzece Olzie usytuowane i z wielkim rozmachem zrealizowane plenerowe przedsięwzięcie teatralne – multimedialne muzyczno-taneczne widowisko „Olza”, dane w pierwszą rocz-

²¹ E. Kalemba-Kaszprzak, *Na granicy...*, dz. cyt.

nicę wejścia Polski, Czech i Słowacji w struktury Unii Europejskiej; efekt międzynarodowej współpracy²². Dla potrzeb, inspirowanej legendami i podaniami Śląska Cieszyńskiego, wieloobsadowej²³ inscenizacji przygotowano na polskim brzegu Olzy w pobliżu Mostu Przyjaźni „schodzącą” do rzeki obszerną stalową scenę, dla publiczności zaś – obliczoną na 1380 osób, usytuowaną na czeskim brzegu Olzy, na skarpie – amfiteatralną widownię (wykorzystano naturalne nachylenie terenu); scenę z widownią zespolono pomostem. Widowisko uskutecznione zostało pod rozgwieżdżonym, cieszyńskim i czeskokieszyńskim, majowym niebem trzykrotnie (25-27 maja 2005 roku), z dużym frekwencyjnym sukcesem (na widowni podczas kolejnych wieczorów zasiadło ogółem ponad 4 tys. osób, część widzów śledziła rzecz całą z Mostu Przyjaźni). Niewątpliwie to z ogromnym rozmachem zrealizowane, plenerowe przedsięwzięcie, mające w intencji pomysłodawców przede wszystkim przekonywać, że „Unia Europejska nie niszczy tradycji kulturalnych krajów członkowskich i regionów”²⁴, postrzegać należy jako spektakularną formę promocji całego Śląska Cieszyńskiego, jego części polskiej i części czeskiej.

Charakter promocyjny, dotyczący konkretnej teatralnej instytucji – Sceny Polskiej Těšínského divadla, mają również w pewnym stopniu spektakle grane przez tenże teatr corocznie, latem, pod cieszyńskim niebem. Z pomieszczenia zamkniętego na teren otwarty (co oczywiście wymagało modyfikacji danego scenariusza i kształtu danej inscenizacji) przeniesione zostały: *Makbet* Williama Szekspira, *Cyrano de Bergerac* Edmunda Rostanda i *Ondraszek* Renaty Putzlacher - Tomáša Kočko - Bogdana Kokotka. Dwa pierwsze tytuły zagrane zostały kilkakrotnie na Wzgórzu Zamkowym (współorganizatorem występów był Zamek Cieszyn): *Makbet* po raz pierwszy 13 czerwca 2008 roku, potem

²² Pomysłodawcą widowiska, zarazem jego producentem i kompozytorem był Polak z Zaolzia Leszek Wronka, reżyserem Słowak zamieszkały w Polsce – Laco Adamik, choreografem – Polak Jarosław Staniek.

²³ Na scenie pojawiło się ponad 100 artystów: muzyków i wokalistów z Czech (w tym zaolziański chór Collegium Cantorum z Polskiego Gimnazjum w Czeskim Cieszynie) i Słowacji oraz tancerzy z Polski (Teatru Muzycznego w Gdyni).

²⁴ Zob. <http://wiadomosci.ox.pl/wiadomosc,1060,olza-nad-olza.html> (27.04.2014).

jeszcze dziewięciokrotnie, *Cyrano* po raz pierwszy 14 września 2012 roku, potem jeszcze trzykrotnie. Spektakle te nadal utrzymują się na „plenerowym” teatralnym afiszu, grane są zwyczajowo późnym wieczorem, dwa razy w roku (w maju/czerwcu i we wrześniu), niezmiennie przyciągając tłumy publiczności z obu stron Olzy (pierwsze wystawienie *Makbeta* obejrzało prawie pół tysiąca widzów, następne każdorazowo ogląda ponad 300 osób). Inscenizacje wykorzystują w pełni zastane naturalne i architektoniczne warunki miejsca (okolice romańskiej Rotundy w przypadku tragedii Szekspira, trzynastowieczna, kamienna, cylindryczna Wieża Ostatecznej Obrony w przypadku sztuki Rostanda), z którymi artyści w żywej pozostając relacji grę swą odpowiednio kształtują (architektura zastana, naturalne warunki atmosferyczne, akustyczne, stają się poniekąd sprawdzianem aktorskich umiejętności, a także probierzem zręczności i gotowości reżysera Bogdana Kokotka w zakomponowaniu sytuacji scenicznych, ruchu aktorów, w tym organizacji scen zbiorowych, odnalezienia się w przestrzeni otwartej z wszystkimi jej pozytywnymi, ale i negatywnymi uwarunkowaniami). Plenery Wzgórza Zamkowego i zabytkowa architektura, niewątpliwie wzbogacają stronę wizualną przedstawień o środki zgoła niemożliwe do użycia w warunkach teatru zamkniętego, typu pirotechnika, żywy ogień, płonące pochodnie, naturalne światło gwiazd i księżyca, efekty dźwiękowe, co skutkuje wytworzeniem nastroju nieosiągalnego w warunkach teatru zamkniętego. Przyczyną nadal bardzo ważne w tych spektaklach pozostaje słowo, odpowiednio wypowiedane, modulowane. Zachowany zostaje także tradycyjny, klasyczny podział na miejsce prezentacji i miejsce obserwacji (strefa widza jest wydzielona, spektakle są biletowane). Przyczyną „uplenerowania” *Makbeta*, a potem *Cyrana*, oprócz skłaniających ku temu, naturalnych walorów cieszyńskiego Wzgórza Zamkowego, korespondujących z charakterem wystawianych sztuk, było – wedle słów kierownika literackiego Sceny Polskiej – Joanny Wani – uświadomienie mieszkańcom Cieszyna, „iż niedaleko, za Olzą, istnieje polski teatr”, z życzeniem „aby Cieszyńscy znaleźli drogę do budynku Teatru Cieszyńskiego

w Czeskim Cieszynie i przychodzili na spektakle Sceny Polskiej”²⁵. Po doskonałym, bo kilkuletnim, rozpoznaniu warunków Wzgórza Zamkowego, przysposobiono doń również historię śląskiego zbójnika Ondraszka; plenerową wersję *Ondraszka* (prapremiera w gmachu czeskokocieszyńskiego teatru 2 kwietnia 2005 r.) dano na scenie pod Wieżą Piastowską 20 czerwca 2014 roku. Na okoliczność realizacji tegoż wieloosobowego przedsięwzięcia Zespół Artystyczny Sceny Polskiej zasilony został przez Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej. O wadze projektu zaświadcza fakt, iż jest on współfinansowany ze środków uzyskanych od Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP w ramach konkursu na realizację zadania „Współpraca z Polonią i Polakami za granicą w 2014 roku”. *Makbet*, *Cyrano de Bergerac*, *Ondraszek* układają się w pewien tryptyk architektoniczny – akcję poszczególnych narracji scenicznych sprowadzano do konkretnej przestrzeni, konkretnej budowli, wykorzystywanej nie tylko jako tło, ale i spożytkowywanej w całości swego architektonicznego rozwiązania (np. wykorzystanie Wieży Ostatecznej Obrony jako sceny „piętrowej” typu szekspirowskiego w przedstawieniu *Cyrano de Bergerac*).

Plenerowe działania teatralne: inscenizacje i akcje uliczne realizowane od 1989 roku w przestrzeni otwartej miast granicznych nierzadko sprawiały, iż na czas niektórych z nich obydwie przedzielone granicą państwową Cieszyny stawały się miastami scalonymi, a przestrzeń – rzeką i mostem podzieloną – przestrzenią wspólnych doświadczeń estetycznych. Tym samym teatr w plenerze posłużył odbudowywaniu więzi społecznych, kulturowych rozdzielonego granicą miasta, które do 10 sierpnia 1920 roku stanowiło jedną administracyjną całość. Widowiska plenerowe dane przed 1 maja 2004 roku, poprzez zanegowanie fizycznego i politycznego podziału miasta, a zarazem tej części Europy, antycypowały ważne decyzje polityków diametralnie zmieniające funkcjonowanie państw Europy. Spełniały na równi z widowiskami prezen-

²⁵ Zob. <http://gazetacodzienna.pl/artukul/konkursy/szekspirowskie-wiedzmy-zapraszajacyli-makbet-na-wzgorku-zamkowym> (30.05.2014).

wanymi w przestrzeniach zamkniętych funkcję poznawczą w zakresie kultur teatralnych sąsiadujących państw, nurtujących ich ideę, oswajały nieoswojonych (zwłaszcza widownię czeskojęzyczną) z formą, mającego w Polsce bogatą tradycję, teatru „napowietrznego”, by przywołać określenie Edmunda Wiercińskiego²⁶. Plenerowe działania teatralne realizowane po 1 maja 2004 roku, decyzje polityków fetowały i praktycznie spożytkowywały, wpisując się w euroregionalną ideę współistnienia narodów i narodowości na pograniczu. Nie można zatem odnieść do teatru plenerowego, realizowanego w przestrzeni miast granicznych, uogólniającej konstatacji Bożeny Frankowskiej, iż wpływ społeczny zjawisk określonych mianem teatru pod gołym niebem bywa „raczej incydentalny, marginalny, krótkotrwały”²⁷. Tutaj, na granicy polsko-czeskiej – jest istotny, długofalowy. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż narracje plenerowe stanowią niewątpliwą atrakcję turystyczną obu miast granicznych, należy je postrzegać w perspektywie stale rozwijającej się turystyki kulturowej.

Teatry grające w ciągu minionego ćwierćwiecza pod cieszyńskim i czeskokocieszyńskim niebem jako teren dla konstruowania teatralnych opowieści wykorzystywały w pełni przestrzeń miejsca zastanego w całym jego bogactwie: naturalnym (Wzgórze Zamkowe, parki miejskie, brzegi Olzy, kanał Młynówka), architektonicznym – zabytkowym (romańska kaplica grodowa, Wieża Piastowska, Wieża Ostatecznej Obrony, klasycystyczny Ratusz, stylowe kamienice, dziedziniec Muzeum Śląska Cieszyńskiego) i nowoczesnym (mosty graniczne) oraz zurbanizowanym (Rynki i ulice obu miast). Realizowały zatem podstawowe nurty „teatru napowietrznego”: „pierwszy - w *gołej naturze*, drugi - z *oparciem o architekturę*”²⁸. Struktura przestrzenna miast granicznych, zwłaszcza

²⁶ Zdefiniował on w ten sposób teatr odbywający się „pod gołym niebem, na szerokich przestrzeniach przyrody lub architektury, o śmiałym rozmachu zespołowych form artystycznych i żywiołowej sile zbiorowych wzruszeń”. Zob. Edmund Wierciński, *Pamiętnik z pierwszego objazdu Reduty*, Wstęp i opracowanie Anna Chojnacka, „Pamiętnik Teatralny”, 1986, nr 1, s. 49-54.

²⁷ B. Frankowska, *Teatr w plenerze...*, dz. cyt., s. 135.

²⁸ E. Wierciński, *Pamiętnik...*, dz. cyt., s. 67-68.

Cieszyna, stwarza ku temu doskonale okazje. Są zapewne jeszcze w obu miastach, pomimo ich terytorialnej małości, miejsca mogącego spełniać funkcje kulturowe, miejsca do teatralnego zagospodarowania, wręcz predestynowane do bycia przestrzeniami scenicznymi²⁹ (np. wzgórze z kampusem uniwersyteckim w Cieszynie Bobrku, place szkolne, boiska sportowe, przestrzenie przykościelne³⁰, miejskie zaułki, brzegi Olzy itp.). Temat *działania teatralne w przestrzeni miast granicznych* jest bowiem tematem otwartym, tak jak niebo nad Cieszynami.

²⁹ W rozumieniu Patrice Pavisa „przestrzeń sceniczną” to „ograniczona przestrzeń rzeczywistości, w której odbywa się gra teatralna: jest to przestrzeń sceny lub strefa rozszerzona niekiedy na widownię lub na całą przestrzeń budynku teatralnego. (Niekiedy przedstawienia wykorzystują jako przestrzeń sceniczną miejsce inne niż budowle teatralne: ulicę, rynek, fabrykę, pałac, dworzec kolejowy, kościół)”. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 404.

³⁰ W kontekście architektury sakralnej, wspomnieć należy o prezentacji multimedialnej *Krzyż* na fasadzie kościoła Jezusowego w Cieszynie, autorstwa Piotra Klaji i Moniki Serafin (XXII edycja Festiwalu „Bez Granic”, 2011).



Il. 1. Anton Anderle na rynku w Cieszynie.
(Materiały z archiwum teatru Sceny Polskiej, Těšínské divadlo Český Těšín, reprodukowane za zgodą dyrekcji teatru)



Il. 2. Anton Anderle na rynku w Czeskim Cieszynie.
(Materiały z archiwum teatru Sceny Polskiej, Těšínské divadlo Český Těšín, reprodukowane za zgodą dyrekcji teatru)



Il. 3. Przedstawienie Cyrano de Bergerac, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.
(fot. Marian Siedlaczek)



Il. 4. Przedstawienie Cyrano de Bergerac, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.
(fot. Marian Siedlaczek)



Il. 5. Przedstawienie Makbet, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.
(fot. Marian Siedlaczek)



Il. 6. Przedstawienie Makbet, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.
(fot. Marian Siedlaczek)